

„Słowa, słowa, słowa...” O monologach Szekspirowskich

Jesteśmy niecierpliwi. Nie chcemy słuchać nudnego gadania. Chcemy wartkiego dialogu i szybkiej akcji. W dialogach wolimy krótkie, wyraziste wypowiedzi od dłuższych i skomplikowanych zdań. Po co tyle słów? Poprosiłam kiedyś moich studentów o przeczytanie *Henryka V*. Świetna grupa, wszyscy naprawdę zainteresowani zgłębianiem Szekspira, doskonale władający językiem angielskim. Kiedy spotkaliśmy się, aby sztukę omówić, okazało się, że wszyscy przeczytali, rzeczywiście, ale nikt nie zwrócił większej uwagi na postać zwaną Prologiem i na jej monolog, nie mówiąc już o tym, że nikt specjalnie nie zgłębiał regularnie pojawiającego się monologu Chóru przed każdym aktem. No bo przecież trzeba było dokładnie zapamiętać kolejność wypadków, zastanowić się nad postaciami, spróbować zmierzyć się z historią, a tu tylko tydzień... Właśnie to spotkanie seminaryjne uświadomiło mi, że problem monologu w sztukach Szekspira to problem współczesnych oczekiwań wobec dramatu i teatru i w rezultacie problem ze zrozumieniem czegoś niesłuchanie istotnego w dramaturgii geniusza ze Stratfordu, który, po pierwsze, był również poetą i nadał swoim sztukom zdecydowane piętno dramatu poetyckiego, a więc takiego, w którym słowo jest niesłuchanie ważne, a po drugie, pisał dla teatru, który był inny niż nasz, oraz dla widowni inaczej kształconej niż my.

1. Słowa w teatrze Szekspirowskim

Może wypada zacząć właśnie od widzów. Nie wszyscy, którzy tłumnie chodzili do teatru w renesansowym Londynie, mieli formalne wykształcenie; nie wszyscy nawet umieli czytać i pisać. Ale wszyscy, jeżeli czegoś się uczyli, uczyli się, słuchając i powtarzając. Książki były bardzo drogie, mogli sobie na nie pozwolić tylko ludzie naprawdę bogaci; głośne czytanie lub słuchanie recytacji było więc częstą rozrywką. W rezultacie

widzowie teatralni nieporównanie lepiej od nas potrafili zapamiętać to, czego słuchali, lepiej od nas uchem wylapywali sens, byli nieporównanie lepiej uwrażliwieni na działanie słowa. Do teatru chodziło się słuchać i patrzeć, a czasem może i bardziej słuchać.

Właśnie dlatego, że żywe słowo było naprawdę żywe, widzowie w teatrze oczekiwali, że dramaturg zachwyci ich sztuką słowa i przygotuje role dla najsłynniejszych aktorów, tak aby mogli się oni popisać swymi aktorскими zdolnościami i umiejętnościami, aby mieli szansę „rzucić” w widownię efektowny tekst. Takie „kawalki” niejednokrotnie pozwalały też aktorowi nawiązać bezpośredni kontakt z widzami. Szczególnie ważnym elementem dramaturgii Szekspira były monologi wygłaszane przez postaci na pustej scenie. Solilokwium miało ustaloną konwencję. Założeniem najważniejszym była szczerłość wobec siebie samego: postać mówiąca solo wyrażała, nie kryjąc niczego, swoje myśli, uczucia oraz plany. Solilokwium mogło stać się dzięki tej konwencji m.in. narzędziem tworzenia psychiki postaci, nadawania jej głębi, ale i sposobem planowania akcji i budowania suspensu dzięki temu, że widzowie mieli dostęp do myśli bohatera, którego inne postacie dramatu mieć nie mogły.

Krótkie interpretacje mniej lub bardziej znanych monologów powinny nam pomóc uzmysłowić sobie ich różnorakie funkcje dramaturgiczne.

2. „Wbiję w nią ostrze słowa”¹ – monolog w tragedii

Zacznę od monologu, którego nie będę tu przytaczać, ale który dobrze ilustruje funkcje dłuższej wypowiedzi dramatycznej w początkach kariery Szekspira. W tragedii *Tytus Andronikus* jest taki szczególnie straszny moment, kiedy niewinna Lawinia zostaje zgwałcona, a następnie okaleczona przez swoich oprawców: ucięto jej ręce i język, aby nie mogła wskazać ani nazwać złoczyńców. Skrzywdzona Lawinia ukazuje się na scenie, a jej stryj Markus w długiej i starannie retorycznie ułożonej mowie opisuje to, co widzi. Tak zaprojektowana akcja może budzić nasze zdziwienie: po co opowiadać coś, co widać. Może więc słowo wyjaśnienia: Lawinia w teatrze elżbietańskim na pewno ukazywała się zakrwawiona, ale zgodnie z tradycją senekańską tragedii (a tej właśnie hołduje Szekspir w *Tytusie*) właśnie słowo miało tworzyć horror sytuacji; widownia miała zobaczyć

¹ *Hamlet*, III.2. „I'll speak daggers to her”.

poprzez to, co usłyszała. Interpretacja wyjawiająca emocje mówiącego oraz sterująca wzruszeniem widza też była zawarta w sztuce słowa. Monolog Marka Andronika jest doskonałą ilustracją tego, jak bardzo ważna dla dramaturga i widowni była siła słowa, siła, którą często, tak jak w tym wypadku, nadrabiano niedoskonałości w rozwiązaniach czysto dramatycznych.

W późniejszych tragediach siła słowa zostaje wykorzystana już nie jako swoiste objaśnienie, ale jako istotna część akcji. Dobrym przykładem są zawody oratorskie pomiędzy Brutusem a Antoniuszem po zamordowaniu Juliusza Cezara: Brutus pragnie przekonać Rzymian do tego, iż Cezar zasługiwał na najwyższy szacunek i takim też darzył go sam Brutus, jednocześnie Cezar musiał zginąć, gdyż jego ambicje zagrażały ideałom politycznym republiki i demokracji. Mowa Brutusa jest majstersztykiem, jeśli chodzi o budowanie racjonalnej i ideologicznej argumentacji; jednocześnie całość jest sucha i powściągliwa, bo taki właśnie jest (ma być) Brutus. Antoniusz jest przyjacielem Cezara, nie bierze udziału w spisku i tym samym jest przeciwnikiem politycznym Brutusa i spiskowców. Antoniusz wymusił zgodę na swoje wystąpienie z pogrzebową oracją, którą zamienił na pełen namietności i pasji atak na Brutusa i jego czyn. Antoniusz nie jest politycznym samobójcą, wręcz przeciwnie: walczy o pozycję i władzę, czyni to subtelnie i mądrze, bo nie atakuje wprost; po każdym pełnym pasji apelu do Rzymian, którzy przecież kochali Cezara, udając, że przyznaje rację argumentom przeciwnika, i powtarzając co chwilę, że Brutus jest człowiekiem honoru, osiąga zamierzony skutek. Rzymianie właśnie jego orację nagradzają entuzjastycznym przyjęciem. Te dwie wspaniałe mowy to już nie komentarz, ale samo sedno rozgrywającej się politycznej akcji tej tragedii.

Hamlet powstał tuż po *Juliuszu Cezarze*. Solilokwia głównego bohatera są dobrze znane, a szczególnie to zaczynające się od słów „Być albo nie być”. Czy aby jednak na pewno są dobrze znane? Czy wiemy nie tylko, co Hamlet mówi, ale też po co Szekspir każe mu tyle mówić? Kiedy Hamlet pojawia się na scenie po raz pierwszy, w obecności całego dworu odnosi się do króla niegrzecznie (delikatnie mówiąc), do matki – histerycznie. Jego monolog na temat żałoby może się wydawać przesadzony i nadmiernie na pokaz, tak że własne słowa Hamleta można zwrócić przeciwko niemu samemu:

Ta przygnębiona twarz, te wszystkie formy,
Kształty, postacie, wyglądy, boleści:

O, to jest pozór – to, co się „wydaje”!
To – można udać, odegrać jak aktor,
To tylko stroje i przebrania bólu.
Lecz w sobie, w środku mam więcej niż pozór. (I.2.)²

Czy to jest gra, czy Hamlet rzeczywiście tak cierpi, jak mówi? Czy przypadkiem nie nadaje sobie publicznego „kształtu, postaci, wyglądu”? Częściowo rozstrzygnie to właśnie jego pierwsze solilokwium, w którym według konwencji niczego nie udaje. Jest więc człowiekiem głęboko nie-
szczęśliwym, tak nieszczęśliwym, że ma samobójcze myśli:

Gdyby ten balast przyziemnego ciała
Mógł się rozpląnąć, rozwiać w lotną rosę;
Gdyby sam Stwórca nie odebrał prawa
Do samobójczej śmierci! (I.2.)

Zasadniczą funkcją tego solilokwium jest oczywiście uzupełnienie ekspozycji: wydarzenia sprzed momentu rozpoczynającego akcję sztuki zostają wzbogacone o informacje dotyczące prywatnego życia zmarłego króla (o jego militarnych wyczynach dowiadujemy się od wystraszonych ukazaniem się ducha żołnierzy); szczegóły pośpiesznego związku Klaudiusza i Gertrudy podane w imponującej mowie tronowej otwierającej drugą scenę pierwszego aktu znajdują w solilokwium Hamleta inne naświetlenie; sam król Klaudiusz w oczach Hamleta to zupełnie ktoś inny niż postać, która dopiero co zarządzała (i to sprawnie!) sprawami Danii. Jeżeli tak popatrzymy na słowa Hamleta, wtedy solilokwium ujawnia nam swoje dramatyczne znaczenie: włączona tu absolutnie szczerza, ale jednocześnie całkowicie subiektywna wizja rzeczywistości przedstawionej kwestionuje rzeczywistość świata przedstawionego w takiej formie, w jakiej została wykreowana na początku sceny. Tworzy się opozycja, napięcie, pomiędzy tym, co sztuka pokazuje niejako „obiektywnie”, a tym, co czuje i rozumie nasz bohater. Jak jest naprawdę? Do końca sztuki nie padają jednoznaczne odpowiedzi jeśli chodzi o Hamleta. Ale z solilokwium wyraźnie wynika, że nienawidzi wuja, idealizuje ojca i brzydzi się matką.

Tego, że Klaudiusz jest na pewno mordercą, dowiadujemy się dopiero w scenie 1. aktu trzeciego. Ale ta pewna wiadomość nie wynika z rozwoju akcji, ani nie należy do przeczuć Hamleta. To z ust samego Klaudiusza pada wyznanie. Przyznaje się on do zbrodni tylko i wyłącznie

² Wszystkie cytaty ze sztuk Szekspira w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka.

sam przed sobą, w króciutkim, ale niesłychanie ważnym wyznaniu, którego szczerość znów jest gwarantowana konwencją: Król mówi te słowa „na stronie”, tzn. sam do siebie, tak jak w solilokwium, tyle że dodatkowo przyjmujemy, iż to, co słyszy widownia (czyta czytelnik), jest automatycznie poza zasięgiem uszu innych obecnych na scenie postaci. Otóż Król, poruszony tym, co Poloniusz mówi o udawaniu i hipokryzji jako rzeczy często stosowanej (jednocześnie każąc udawać Ofelii przed Hamletem), tak oto się nam zwierza:

Jak ostrym biczem jego słowa chłoszczą
Moje sumienie! To, co uczynilem,
Ma się do tego, co ludziom powiadam,
Tak jak szkaradna twarz sprzedajnej dziewczki
Ma się do wszystkich jej pudrów i szminek. Nieznośny ciężar. (III.1)

Więcej o zbrodni dowiemy się od Króla w słynnej scenie modlitwy (III.3), kiedy to sam w komnacie, poruszony zerwanym przedstawieniem, mocuje się z własnym sumieniem i Panem Bogiem. To mocowanie w solilokwium jest istotne, bowiem stanowi ono akcję, która się toczy. To nie jest tylko efektowny popis oratorski dla aktora, ale wykorzystanie konwencji do przeniesienia akcji w głąb postaci, pokazanie mordercy jako osoby wielowymiarowej, z sumieniem, ze zrozumieniem popełnionej zbrodni, boleśnie cierpiącej, w chwili wahania, nieradzącej sobie jednak z przyjęciem odpowiedzialności za popełniony czyn.

Smród mojej zbrodni bije aż pod niebo!
Tak, ciąży na mnie Kainowa klątwa:
Zabiłem brata. Nie potrafię nawet
Modlić się, choćbym nie wiem jak się starał.
Poczucie winy przemaga chęć skruchy
I, niby człowiek, który ma się zająć
Dwiema sprawami jednocześnie, nie robię
Nic. (III.3)

O ileż bardziej taka postać jest skomplikowana, niż wydaje się Hamletowi; o ileż więcej pytań o kondycję ludzką można postawić w tej tragedii właśnie dlatego, że poszczególne subiektywne perspektywy zostają ujawnione w solilokwiach; o ileż głębiej i ciekawiej można spojrzeć na akcję sztuki, jeżeli potrafimy spojrzeć na solilokwia i monologi jako na istotną część tej akcji. Jakże ciekawie można zinterpretować postać, nadać

jej przekonywające, a jednocześnie niejednoznaczne rysy psychologiczne (bo przecież który człowiek jest jednoznaczny?). Tym bardziej że w monologu Króla slychać echa solilokwium Hamleta, w którym ten ostatni przyznaje, że nic nie robi.

Wróćmy więc do szlachetnego księcia Hamleta. Akt drugi kończy jego drugie wielkie solilokwium, zaczynające się od słów „Och, jakież ze mnie podle, tępe bydlę!”. Hamlet nagle patrzy na siebie z boku, tak jak na aktorów i ich recytacje sprzed chwili, drwi z siebie, sam chłoszcze się ostrzymi wyrazami, nie szczędzi sobie szyderstwa:

A ja tymczasem, osowiały gamoń,
Wzdycham marudnie jak w bezradnym śnie
I w mojej sprawie ni palcem nie kiwnę,
Słówka nie pisnę w obronie monarchy,
Którego własność i bezcenne życie
Padły ofiarą zbrodni. Czyż nie jestem
Tchórzem? (II.2.)

Uderza tu ponownie histrioniczność zachowania naszego bohatera – tak jak poprzednio żalobę, tak teraz swoją beczynność wobec mordercy ojca opisuje jako zachowanie, które można grać. Szczególnie ten „osowiały gamoń”, marudnie wzdychający, w kontekście ironicznego porównania do odegranej przez aktorów pełnej patosu i cierpienia sceny, uderza nas jako coś, co Hamlet gra, jako zachowanie, które przybrał jak strój. Tak zresztą zapowiedział po widzeniu się z Duchem (I.5). Podobnie, przebrany za nieszczęśliwego kochanka, odegrał scenę w pokoju Ofelii, jak się dowiadujemy z jej przerażonego opisu (II.1). A tu Hamlet kwituje swoje zachowanie jeszcze ostrzejszymi słowami i z nieoczekiwanym, bardzo ironicznym zwrotem przeciwko sobie samemu:

Ja, kochający syn ofiary mordu,
Pchany do pomsty przez niebo i piekło,
Na gadaninę rozmieniam treść serca
Jak byle dziwka, jak niechlujna fładra,
Sypiąca przekleństwami!

Hamlet nagle zdaje się rozumieć swój problem – „na gadaninę rozmienia treść serca”. Rzeczywiście, w tej chwili od dłuższego czasu już gada... Ten nieoczekiwany zwrot wprowadza nutkę omalże komediową: zdystansowany do siebie, oglądający siebie jak komedianta, Hamlet (a w teatrze

aktor go udający!) robi uwagę w stosunku do właśnie odgrywanej sceny – długiego solilokwium. Hamlet często ironizuje i posługuje się sarkazmem, szczególnie w stosunku do osób, którymi pogardza. Sam też nie potrafi od tego uciec. Może tym bardziej jest przekonujący? Nie może sam siebie rozgryźć? Co jest naprawdę, a co nie? Nie zapominajmy o konwencji szczerości – dylemat Hamleta jest czymś, czego nie gra, to jest coś, co się w nim toczy i drga, to jest akcja, a nie takie sobie gadanie.

Zupełnie inaczej funkcjonuje solilokwium „Być albo nie być” (III.1). Niewątpliwie popisowy kawałek dla aktora, efektowny w konstrukcji skomplikowanej składni niosącej ciężar figur retorycznych polegających na przeciwstawieniach i kontrastach, gęsty poetycko z racji metaforyki, która tak trafnie przekazała pewne pojęcia, że stała się własnością języka angielskiego (np. *To take arms against a sea of troubles*), ale też solilokwium to weszło mocno do każdego języka i kultury, do których Hamlet zawitał w przekładzie. Wpisane w treść sztuki, przywiera szczelnie do Hamleta i *Hamleta* nie dlatego, że jest częścią akcji, ale rodzajem rozważania nad życiem doczesnym i tym, co czeka nas po śmierci. Częścią akcji jak inne mowy Hamleta nie jest, wprost przeciwnie, jest przerwą, wyłączeniem napięć, momentem zadumy pomiędzy nabrzmiewającymi intrygami, tuż przed gwałtowną sceną z Ofelią. Jest esencją tego, co nazywam poetyckim dramatem, bo jest właśnie momentem gęstej, mocnej poezji.

A teraz warto może zajrzeć do *Makbeta*. W tej sztuce taka właśnie gęsta, mocna poezja staje się wehikułem akcji jak w żadnej chyba innej tragedii: to, co najważniejsze w akcji, rozgrywa się wewnątrz bohaterów; tę wewnętrzną akcję Szekspir bezbłędnie buduje słowami i sprzęga ją w proponowaną akcję zewnętrzną poprzez kilka mocnych symboli. Decydujące są tu właśnie monologi, długie aparty i solilokwia. Właściwie ciężar wszelkich sensów *Makbeta* spoczywa na poezji, którą Szekspir buduje wypowiedzi bohaterów w formie monologu wewnętrznego, swistego dramatycznego strumienia świadomości.

Spośród wielu fragmentów postanowiłam wybrać dwa przykłady tego, jak bezbłędnie Szekspir przełamuje konwencję apartu, tak że spełnia on funkcję solilokwium, tj. wypowiedzi, w czasie której postać jest sama na scenie. Zarówno apart, jak i solilokwium są wyraźną formą dramatyczną i teatralną, stawiają bowiem bohatera sztuki w sytuacji wygłaszania długiej tyrady do siebie; podsłuchują widzowie (czytelnicy) – tak jest w przypadku solilokwium, bo nie ma innych postaci na scenie; jeżeli natomiast bohater niby to myśli sobie coś po cichu, ponieważ znajduje się

w towarzystwie innych osób dramatu, przed którymi tych myśli nie chce zdradzić, to jest apart, do którego oczywiście widzowie (czytelnicy) mają dostęp. W *Makbecie* jest wiele sytuacji, w których monolog przypomina ni to apart, ni to solilokwium, ponieważ bohater zapomina lub nie zauważa, skoncentrowany na swych myślach, że nie jest sam i prowadzi na głos dłuższe rozważania, tak jak w solilokwium. Takie wykorzystanie konwencji umożliwia komunikowanie nam, odbiorcom, jak mocno bohater jest skoncentrowany, „wyłączony” lub ogarnięty obsesją, a jednocześnie pozwala nam obserwować reakcje innych postaci, które nieoczekiwanie stają przed jakimś problemem.

Tak zbudowana jest słynna scena morderstwa Króla Duncana (II.2), gdzie morderstwo nie rozgrywa się na scenie, ale gdzie Makbet, trzymając przed sobą w zakrwawionych dłoniach sztylet, obsesyjnie wraca do momentu tuż po dokonaniu okropnego czynu:

Dwóch ich tam było; jeden z nich się zaśmiał
Przez sen, a drugi zakrzyknął: „Morduj!”;
Nawzajem się tym zbudzili; ja stałem
W mroku, słyszałem: zmówili modlitwę
I znów zasnęli. (...) Jeden z nich
Zawołał: „Boże, zmiłuj się nad nami”,
A drugi „Amen” – jakby mnie dostrzegli
Z tymi rękami oprawcy. I słysząc
Ich lęk, nie mogłem nawet szepnąć „Amen”
Po tym ich „Boże, zmiłuj się”.
(...) Właściwie dlaczego
Nie mogłem szepnąć „Amen”? Zmiłowania
Mnie trzeba najbardziej, a jednak
Jakoś nie chciało mi to przejść przez gardło. (II.2)

W pierwszej chwili można odnieść wrażenie, że opowiada on Lady Makbet, jak się to wszystko odbyło. W każdym razie, Lady Makbet reaguje rzeczowo na tę opowieść: „Prawda, jest ich dwóch: / Starszy syn też tam śpi”. Ale Makbet nie zwraca na to uwagi. Nie słyszy i nie widzi żony. Mówi dalej i wciąż mówi, i krąży wokół słowa „amen”, którego nie mógł wykrzusić, a które teraz wciąż przechodzi mu przez gardło, tylko że nie jest tym „amen”, które chciał powiedzieć. Niczego swej żonie nie opowiada. Dialog nie jest dialogiem, monolog-apart staje się w zasadzie solilokwium. Właśnie ta żonglerka formą wypowiedzi pozwala Szekspirowi stworzyć świadomość Makbeta, świadomość, która utkwiała w jednym momencie

czasu przeszłego, który staje się przeżyciem momentu nieustannej teraźniejszości. Tu się zaczyna samo sedno tragedii Makbeta.

Inną, równie istotną funkcją tego dziwnego solilokwium jest relacja pomiędzy małżonkami: Lady Makbet ani go nie rozumie, ani nie chce rozumieć. Ich drogi zaczynają się rozchodzić, także dlatego, że Makbet nie mówi do niej, nie potrzebuje jej, jest sam ze swoją zbrodnią i odkryciem, czym stał się dla niego akt mordu. Drugi w tej samej scenie monolog-solilokwium Makbeta, ten, w którym Makbet mówi, iż zabił sen i nigdy już spać nie będzie, potwierdza i pogłębia przepaść pomiędzy nimi, staje się też jednocześnie wielką metaforą tej sztuki, nie tylko na poziomie samego języka poezji, ale również na poziomie budowania akcji całej tragedii. To jeden z tych symboli, które wychodzą z głębokich poziomów akcji sugerowanej wewnątrz bohatera i zaczynają operować na poziomie tego, co nazwałam akcją zewnętrzną, aby znów wejść na poziom głęboki, tyle że innej świadomości. Dziwna choroba Lady Makbet (V.1), która w końcu przynosi jej śmierć, to stan, w którym ona nie śpi, choć nie żyje na jawie. I znów Szekspir wybiera tę specyficzną formę monologu wewnętrznego: Lady Makbet nie przestaje mówić, choć nie mówi do nikogo, nie słyszy i nie widzi innych wokół siebie. Lekarz i Dama słyszą, komentują, boją się usłyszeć więcej, czy może boją się zwierzeń Lady Makbet, która przecież wcale się nie zwierza. Jej słowa to przeżywanie wewnętrznego rozpadu świadomości, ponieważ jej mąż „zabił sen”. Ta sama forma wypowiedzi i podobny sposób budowania akcji scenicznej w obu wielkich scenach (II.2 i V.1) zasadza się na oryginalnym, żeby nie powiedzieć genialnym wykorzystaniu monologu do spojenia dwu odległych od siebie, a jednocześnie ściśle przystających do siebie momentów tej wielkiej tragedii.

Wiele można by jeszcze powiedzieć o różnorodności i bogactwie monologów we wszystkich ich odmianach w tragediach Szekspira. W *Królu Learze* trudno sobie wyobrazić przemianę tytułowego bohatera oraz ogrom jego cierpienia tam zawarty, gdyby nie było wielkich monologów, takich jak te, z którymi Lear zwraca się do żywiołów szalejących wokół niego (III.2). W *Otelli* solilokwium i monolog są podstawowym tworzywem artystycznym: Jagon, wcielenie zła, dzieli się z widownią swą nienawiścią i nienawistnymi planami, po to by tym bardziej przerazić nas, jak łatwo realizuje swoje nieczne zamierzenia:

Pomyślmy: kiedy minie trochę czasu,
Ucho Otella zaczne drażnić plotką:
Że niby Cassio zbyt się spoufala

Z jego małżonką. (...)
 Maur ma naturę otwartą i szczerą –
 Dla niego każdy uczciwy, kto stwarza
 Takie pozory. Pozwoli się wodzić
 Za nos jak osioł... (I.3)

Takim solilokwium Jagon wpuszcza nas w zasadzkę: wiedząc o jego planach, stajemy się w zasadzie trochę współnikami jego piekielnej intrygi: trochę tak jak Otella i nas wodzi Jagon za nos... Tym straszniejszy wydaje się wielki monolog Otella w sypialni żony, monolog, który jednocześnie wyraża jego wielką miłość i równie wielki triumf zła, a który poetycko rozpięty jest na wieloznaczności wyrażenia *put out the light* („zgaś światło”):

Tak duszo moja, masz powód, masz powód;
 Nie każcie mi go nazwać czyste gwiazdy;
 Mam powód, tak; lecz krwi jej nie przeleję,
 Nie drasnę tej od śniegu bielszej skóry,
 Gładkiej jak pomnikowy alabaster;
 A przecież – zginąć musi: tylko martwa
 Przestanie zdradzać. Zgaś światło... zgaś światło? (V.2)

3. „Zdania jak rękawiczki z kozłej skórki”³ – słowo w komedii

Najwyższy czas powiedzieć coś o monologach komicznych. W komedii jest o wiele więcej swobodnego kontaktu z widownią, możliwości grania „obok” roli, porozumiewania się z widownią niejako ponad głową postaci. Prawie każdy monolog lub solilokwium w komediach podkreśla zdystansowanie do problemu, intrygi lub właśnie do postaci, ale też cała komedia Szekspirowska (szczególnie ta zwana romantyczną albo szczęśliwą, z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych XVI wieku) polega na umiejętności zonglowania dystansem i lekką ironią. W *Śnie nocy letniej* kochankowie, szczególnie w lesie ateńskim, wygłaszają długie mowy, ale ich monologi są parodiami ówczesnej strywializowanej mody na poezję miłosną i w rezultacie stwarzają niezapomnianą dodatkową aurę wokół komicznych nieporozumień. Szczególnie uderzają wszelkie zakłęcia i przysięgi miłosne, które z równym ogniem kierowane są przez Lysandra i Demetriusza na przemian do Hermi i Heleny. Trudno się dziwić Helenie,

³ *Wieczór Trzech Króli*, III.1. „A sentencie is but a cheveril glove”.

że uważa słowa Lysandra za drwinę, jeśli zwraca się on do niej tymi słowy:

Nie Hermię, lecz Helenę jedynie
Kocham. Któż śmiałyby postawić gawrona
Przy gołębiczy? Rozumem rządzona
Wola wyciąga z porównania wnioski;
Liczy się dla mnie tylko kształt Twój boski.
Wszystko dojrzewa w odpowiednim czasie;
Mój rozum dojrzał dziś i odtąd zna się
Na tym co dobre. Posłuszna mu wola
Wybiera ciebie – to cała jej rola –
I każe czytać w oczu twoich księżde
Powieść o wiecznej miłości potędze. (II.2)

Podobnie Demetriusz, którego Helena tak bardzo pożąda, kiedy zmienia optykę pod wpływem magicznego soku, plecie, co mu marna poezja na język przyniesie:

Heleno, cudzie, nimfo, bóstwo w niebie!
Czym są twe oczy, gdy światło w nich błysnie?
Kryształ jest przy nich błotem! Słodkie wiśnie
Ust, tak dojrzałe, pełne aromatu!
Śnieg, co pokrywa zbocza Araratu,
Czysty, przewiany wiatrem – jest jak wronie
Skrzydło, kiedy widzę twoje białe dłonie!
O, daj te dwie księżniczki nieskalane
Całować – obie naraz lub na zmianę! (III.2)

Jak widać, takie monologi służą przekonaniu nas, że magiczny sok, którym Puk posmarował oczy kochanków, zmienia im również języki. Ale można też poważniej spojrzeć na te miłosne figle w lesie i za Janem Kottem usłyszeć w tych słowach nie zabawę i parodię (oh, jacy jesteśmy śmieszni, kiedy tracimy głowę z miłości!), ale bezkrytyczne, a często bezwiedne poddanie się ciemnym siłom naszych instynktów symbolizowanych przez Oberona i Puka.

Jest też w *Śnie nocy letniej* dużo poezji, która nadaje ateńskiemu lasowi charakter tyleż romantyczny, ile sztuczny, jak w monologu – pio-sence Elfa:

Przez doliny i przez góry,
Przez zarośla i ogrody,

Przez parkany i przez mury,
Przez płomienie i przez wody –
Przez wszystko co jest w naturze,
Przenikam jak blask księżyca
I królowej Elfów służę,
Gdy czarami świat zachwyca.
Spójrz – pierwiosnków złote szaty,
Suto rubinami szyte;
To my tak stroimy kwiaty,
Aby miała godną świtę. (II.1)

Taka zaczarowana przyroda Elfów w sam raz współgra z napuszczonym romantyzmem miłosnych obietnic. Ale w tej komedii jest jeszcze inny obraz natury – gwałtowny, groźny, nieprzyjazny. Wylania się on z monologu Tytanii, która oskarżając Oberona o klótnie, taki oto maluje pejzaż:

Dlatego wicher, jakby z zemsty za to,
Że nam na próżno przygrywa ze świstem,
Wyssał z wód morskich zaraźliwe mgły;
Te zaś, gdy spadły na ląd, każdą rzeczkę
Tak wzdeły pychą, że aż wystąpiła
Z brzegów; na próżno wół dźwigał swe jarzmo,
A oracz splotwał potem; młode kłosy
Zgniły, nim jeszcze wyrosły im brody.
Zagroda stoi pusta wśród zalanych
Pól, wrony tuczą się padliną bydła,
Boiska wiejskich gier pokrywa błoto,
A w ogrodowych labiryntach ślady
Stóp zmyła powódź. Smutno płynie zima:
Nie słyhać pieśni wieczornych i kolęd.
Toteż i księżyc, władca wód wszelakich,
Pobladał z gniewu, smaga świat deszczami
I pełno wszędzie reumatycznych chorób. (II.1)

Ten monolog to też czysta poezja, ale współgrając z ciemną stroną komedii, opisuje kłęski powódzi i nieurodzaju, które naprawdę prześladowają ludzi; to nie tylko „poprawka” wniesiona do rubinów i pereł, w które elfy stroją kwiaty. To jest inna, chyba dużo prawdziwsza wizja świata, który wśród magii nocy świętojańskiej warto zapamiętać.

Nie bez znaczenia dla wymowy sztuki jest solilokwium prozą Spodka (Barańczak, raczej nieszczęśliwie, nazywa go wbrew tradycji Klocem).

Właśnie w tym pokręconym, nieporadnym wysiłku uchwycenia rzeczy wymykających się rozumowi brzmi jednocześnie spokojna rzeczowość, która pozwala nam wrócić po zakrętach czarów i czartów do komediowego zakończenia:

Przedziwne miałem przywidzenie. Śniło mi się coś, ale co się śniło, tego ludzki pomyślnik nie wypowie. Musiałby człowiek być zupełnym osłem, żeby próbować ten sen wytłumaczyć. Zdawało mi się, że jestem – nie, nie ma siły, człowiek tego nie da rady powiedzieć. Zdawało mi się, że jestem – i zdawało mi się, że mam – nie, wszyscy by mnie wzięli za pajaca, gdybym chciał powiedzieć, co mi się zdawało, że mam. Ludzkie oko nie słyszało, ludzkie ucho nie widziało, ludzka ręka nie da rady wziąć na ząb, język nie wymyśli, serce nie wykrztusi takiego snu jak mój! (IV.1)

Jest to też podsumowanie wygłoszone przez głównego błazna w *Śnie nocy letniej*, a nie zapominajmy, że w komediach Szekspira właśnie błazen ma najczęściej rację, lub właśnie on potrafi dotrzeć najbliżej prawdy. W całej tej błazenadzie, jakże łatwo dającej się wykorzystać w celu nawiązania kontaktu z widownią, a nawet grania pod nią, jest wyczuwalny ten specyficzny szekspirowski dystans komiczny: rzeczywiście musiałby człowiek być zupełnym osłem, żeby próbować wytłumaczyć, co z nami się dzieje, kiedy wpadamy w taki erotyczny ni to sen, ni to oblęd, w którym nie można polegać na żadnych zmysłach, nie mówiąc o rozumie. Czy można więc myśleć o *Śnie nocy letniej* bez monologów? Nie mają one tutaj tak ważkiej funkcji dramaturgicznej jak w *Makbecie*, ale to one powodują, że komedia staje się zupełnie poważnym, choć oczywiście bardzo zabawnym utworem.

Monologi w komedii *Jak wam się podoba* spełniają funkcję jeszcze inną. Powiedziałabym, że decydują one o nasyceniu tej sztuki elementem debaty. Tematem, lub może lepiej, tematami, tej debaty są zagadnienia obracające się wokół przeciwstawienia natura – sztuka, względnie natura – cywilizacja. Akcja tej komedii jest wątła, wspiera się czarno-białym stereotypem opozycji dobro – zło i jak w bajce zamienia zło w dobro. Monologi nie potrzebują tu budować dramatycznej akcji, bo nie na niej polega urok tej sztuki, w której każde spotkanie i wydarzenie jest okazją do jakiejś konfrontacji lub jakiegoś odkrycia. A w monologach, jak w krzywych zwierciadłach, wszystko zostaje zakwestionowane lub może zostać wywrócone na opak, by nam unaocznić nasze własne stereotypy. Tak można zapewne odczytać monolog dobrego księcia, wygnanego z pa-

łacu do lasu. Księżę wygłasza pochwałę życia w zgodzie z naturą – ale czy ta pochwała nie jest jednocześnie krytyką takiej mrzonki?

Czy takie życie – kiedy wejdzie w nawyk –
 Nie jest czymś miłszym niż złocony przepych?
 Czy las nie kryje w sobie mniej zasadzek
 Niż dwór zawistny? Ze skutków wygnania
 Adama z raju tylko jeden nęka
 Nas, mianowicie odmiana pór roku:
 Lecz kiedy w zimie mroźny ząb wichury
 Wgryza się w ciało – choć kostnieję z chłodu,
 Mówię z uśmiechem: „Zima mi nie schlebia;
 W mrozie i wietrze mam parę doradców,
 Którzy odsłonią mi szczerze, kim jestem”.
 Miłe pożytki ma w sobie przeciwność:
 Jest jak ropucha szpetna, jadowita,
 A jednak klejnot świeci nad jej czołem.
 Nasze życie tutaj, w oddaleniu
 Od zgiełku tłumów, umie pojąć mowę
 Drzew, czytać księgi potoków i słuchać
 Kazań kamieni – widzieć sens we wszystkim. (II.1)

Uważne odczytanie wszystkich zawartych w tej mowie ironicznych tonów może nadać komedii *Jak wam się podoba* nieporównanie głębszy sens niż wskazywałaby na to naiwna intryga. „Miłe pożytki ma w sobie przeciwność”, tłumaczy Barańczak słynne słowa Szekspira „Sweet are the uses of adversity”; jak miłe i czy zawsze miłe? Za chwilę zobaczymy nie tyle pożytki przeciwności, co przeciwności groźne: nie pojmie mowy drzew ktoś, kto w lesie pada z głodu, zimna i wyczerpania – jak stary Adam, wierny sługa Orlanda.

Jak wam się podoba konfrontuje też różne ludzkie postawy. Melancholik Jakub, zanim sam się ukaże, zostaje opisany w pamiętnej scenie z umierającym jeleniem w długim monologu mało znaczącej postaci Pierwszego Pana (II.1). Doprawdy nie wiadomo, czy bardziej melancholijny i sentymentalny jest opis sceny, czy Jakub, ale na pewno staje się jasne, że ten monolog wprowadza jeszcze jedną nutę fałszywą w idealizację relacji człowieka z naturą:

Leżał tam Jakub – i w to samo miejsce
 Zabłądził jeleni odcięty od stada,
 Raniony strzałą, szukający pewnie

Zakątka, w którym mógłby paść i skonać.
 Doprawdy, książę, to nieszczęsne zwierzę
 Takie bolesne wydawało jęki,
 Że skóra ciasno opięta na żebrach,
 Pękała niemal; a lży, niby groch
 Jedna za drugą w żalosnej pogoni
 Ściekały z jego niewinnego pyska. (...)
 A Jakub śledził niczym urzeczony
 Ten smętny widok. (...) Ujął go w tysiąc metafor. (II.1)

Metafory przytoczone obficie w monologu moralizują, „dźgają ostrzami szyderstw” człowieka i społeczeństwo, czyniąc naszego melancholika jak najdalszym od życia w zgodzie i bliskości z „hojną przyrodą”, choć jak się dowiadujemy, pozostawiono go, gdy „nadal płakał nad losem biednego jelenia”. Zanim więc Jakub się sam zaprezentuje, już jego melancholia staje się pozą.

Inną znaczącą postacią, która została obdarzona w Lesie Ardeńskim monologami, jest Błazen Touchstone (Lakmus u Barańczaka, Probierzczyk w tradycyjnym przekładzie). Błazen nieustannie przekłuiwa rozmaite bańki złudzeń i obnaża sztuczność, stereotypy i pseudopostawy. Między innymi jego odpowiedź na pytanie, jak mu się podoba pasterskie życie, stoi na przeciwnym do monologu Księcia biegunie i na pewno nie moralizuje w stylu Jakuba:

Powiem ci szczerze, pasterzu, pod względem życia jako takiego jest to życie nie najgorsze, natomiast pod względem pasterskości jest to życie nic niewarte. Podoba mi się pod tym względem, że jest samotne, ale brzydzi pod tym względem, że jest odosobnione. Pod względem przebywania pod otwartym niebem jest to życie rozkoszne, ale pod względem nieposiadania dachu nad głową jest nie do zniesienia. Pod względem skromności potrzeb jest mi bardzo w smak; ale pod względem obfitości niedostatków niedobrze mi się od niego robi. Rozumiesz się choć trochę na filozofii, pasterzu? (III.2)

Touchstone nie szuka pożytku w cierpieniu, a w każdym razie nie udaje, że brak dachu nad głową i stawy w żołądku to okazja, aby nauczyć się mowy drzew. Ktoś, kto tak rozumuje, w sposób oczywisty staje się nieprzyjacielem zarozumiałego melancholika. Należałoby też zwrócić uwagę na to, jak ważna jest ta wypowiedź w kontekście romantycznej intrygi *Jak wam się podoba*, w której młodym kochankom takie niedostatki nie doskwierają, ponieważ porozumiewają się oni za pomocą sonetów i łez

(Orlando i Sylwiusz); nawet Rozalinda daje się nabrać na lwa, krew i sielankową koncepcję nieszczęścia w Ardeńskim (Arkadyjskim?) Lesie. Błazen zaś swoje wie i zwieść się nie daje. Arkadia nie istnieje.

O ile w *Jak wam się podoba* Szekspir posłużył się monologiem, aby podkreślić m.in. sztuczność koncepcji i konwencji poetyckich, np. takich jak sielanka, i zakwestionować znak równości między sztuką a życiem, o tyle w *Burzy* Prospero wygłasza monologi, które sławią ulotną sztukę teatru, która może nic we wszystko zamienić. Prospero jest magiem, który potrafi stworzyć to, czego nie ma i co jednocześnie staje się doniosłym przeżyciem. Wielką pochwałę jego sztuki wygłasza Miranda tuż po tym, jak huk fal i wycie wiatru oraz okrzyki żegnających się z życiem rozbitków właśnie ucichły:

Jeśli to twoja sztuka, drogi ojcze,
Wzburzyła wściekle fale, to je ucisz.
Zda się w niebie wre cuchnąca smoła
I tylko morze, wzdęte aż po chmury,
Żar jej ochładza. Och, jakże cierpiałam
Widząc, jak oni cierpią! (I.2)

Ta pochwała sztuki widowiska nie jest oczywiście zamierzeniem Mirandy, ale zamierzeniem autorskim. Monolog Mirandy w zderzeniu z bardzo, jak na teatr elżbietański, realistycznie potraktowaną sceną burzy morskiej rozpoczynającej całą sztukę, funkcjonuje jako pierwszy z indeksów wskazujących, że jest to komedia m.in. o sztuce teatru. Ostatnim tekstem *Burzy* jest Epilog – monolog wygłaszany do widowni po zakończeniu, tradycyjnie proszący o oklaski. W *Burzy* Epilog jest też pożegnaniem Prospera ze swoją sztuką i z życiem, a ponieważ jest to ostatnia sztuka Szekspira, traktuje się ją jako wyjątkowo osobiste pożegnanie samego Szekspira:

Opadły czarodziejskie stroje,
O własnych tylko siłach stoję,
A te są nikłe.

Dwa wielkie monologi Prospera mówią więcej jeszcze o magii teatru:

Nasza zabawa skończona. Aktorzy
Byli duchami, zgodnie z zapowiedzią,
I rozplynęli się w zwiewnym powietrzu.
A jak ulotna materia tych wizji,
Jak nasze bezcielesne widowisko,

Tak i pałace świetne, wieże w chmurach,
Wzniosłe świątynie, ba, cały ten glob
Ze wszystkim, co ma na swojej powierzchni,
Kiedyś rozwieje się, nie zostawiając
Strzępu mgły nawet. Jesteśmy surowcem,
Z którego sny się wyrabia, a życie
To chwila jawy między dwoma snami. (IV.1)

Ulotna materia wizji i bezcielesne widowisko polega na ogromnej sile słowa, które pozwala aktorom wyrabiać sny. Ostatnie wielkie monologi Szekspira zdają się wskazywać na to, że bez poezji nie ma teatru:

Elfy wzgórz, jezior, gajów i strumieni,
I wy, co stopą nie czyniącą śladu
Muskacie piasek, goniąc odpływ fali
I uciekając, gdy Neptun powraca;
Chochliki, które cieszy dzwon wieczorny,
Sygnał, że można przy świetle księżyca
Zabawiać się w sadzenie muchomorów (...)
Przy waszej, duchy, pomocy – choć takie
Wątle jesteście – zaćmiewałem słońce,
Budziłem dzikie wichry, podżegałem
Morze i niebo do ryczącej wojny;
Grzmoty ponure uzbrajałem ogniem
I rozszczepiałem dąb Jowisza jego
Własnym piorunem; poruszałem z posad
Masywy lądów, rwałem z korzeniami
Sosny i cedry; budziłem w mogiłach
Zmarłych i z grobów odwaляłem głązy,
Aby wyjść mogli – taką to wszechmocną
Władałem sztuką! (V.1)

Bez poezji nie mogłoby być elfów, chochlików, dzikich wiatrów i rozszczepionych dębów w teatrze. Zwróćmy uwagę, że ta pochwała sztuki teatru jest jednocześnie pochwałą poezji poprzez poezję: zawarł ją Szekspir w tym pięknym monologu, zwracając nam uwagę na istotę tej formy dramatycznej. Aby więc bezcielesne widowiska rzeczywiście nie zniknęły na zawsze, koniecznie musimy przykładać wielką wagę do Szekspirowskiego słowa. Czytając czy wystawiając, zanim zdecydujemy się, co dla nas w danej sztuce jest najważniejsze, nie uciekajmy od słowa, nie prze-

skakujemy długich monologów, nie tnijmy ich do dwóch linijek. Szekspir naprawdę władał wszechmocną sztuką. Spróbujmy dać się jej porwać.

Wykorzystane przekłady sztuk Szekspira

Shakespeare, W. (1999). *Burza*. S. Barańczak (tłum.). Kraków: Znak.

Shakespeare, W. (1990). *Hamlet*. S. Barańczak (tłum.). Poznań: W drodze.

Shakespeare, W. (1993). *Jak wam się podoba*. S. Barańczak (tłum.). Poznań: W drodze.

Shakespeare, W. (2000). *Makbet*. S. Barańczak (tłum.). Kraków: Znak.

Shakespeare, W. (1993). *Otello*. S. Barańczak (tłum.). Poznań: W drodze.

Shakespeare, W. (2000). *Sen nocy letniej*. S. Barańczak (tłum.). Kraków: Znak.

Shakespeare, W. (1994). *Wieczór Trzech Króli*. S. Barańczak (tłum.). Poznań: W drodze.